

الفنّ الإسلامي والاستشراق محاولة في تفكيك أسس الخطاب الاستشراق حول مصادر الفنّ الإسلامي وجماليّاته من منظور الفكر الصوّفي

د. محمد الكحلّادي (*)

سنسعى عبر هذه المقاربة إلى محاولة التعرف على طبيعة الأسس النظرية والمعرفيّة التي استندت إليها الدّراسات الاستشرافية في قراءتها لنشأة "الفنّ الإسلامي" وبحث مصادره وتأويل جماليّاته، وسينجم عن هذا ضرورة النّظر في طبيعة المنحى الفكري والمسار النهجي الذي أرساه بعض المستشرقين في دراسة مصادر "الفنّ الإسلامي"، وقراءة أبعاده الرّمزية والروحية انطلاقاً من تصوّر محدّد للعالم حول علاقة المعرفي بالديني والجمالي بالقدس في الثقافة العربيّة الإسلاميّة ذاتها كما تبلور في مقالات المتكلّمين وأطروحات الفلاسفة في الميتافيزيقا

(*) أستاذ في تاريخ الفنّ بالمعهد الأعلى لاصول الدين بتونس.

والإلهيات وتآليف الصوفية في الوجود والألوهية والحكمة والإشراق (العرفان). أي أننا سنتدرج من النظر في تكوين اصطلاح "الفن الإسلامي" في العصر الحديث وطبيعة المدلولات التي حقت به أو من الممكن أن يحيل عليها إلى البحث في مناهج الدراسات الاستشراقية من جهة منطلقاتها النظرية المعتمدة في تحديد مصادر هذا الفن، لنخلص إلى الخوض في مضمون خطاب الأطروحات الاستشراقية التي اهتمت بجمالية "الفن الإسلامي"، غير أننا سنقتصر على نماذج بعينها إذ أن التطرق إلى دراسة مجمل الأطروحات الاستشراقية المنجزة في هذا المجال عمل علمي هام يتجاوز حيّزه وما يجب في شأنه نطاق هذه المقاربة التي تروم فقط الاهتمام بالبعد الجمالي في علاقته بالتصوّف من منظور المستشرقين ⁽¹⁾ ونظراً إلى تعقّد آفاق بحث مثل هذا الموضوع وتشعب فروع أجزائه وعناصره، ولاتصال مسائله بمجالات معرفية تاريخية وحضارية متعددة بدا لنا من الضروري أن نعرّف باختزال بحركة الاستشراق ونشأتها في أوروبا مع التطرق إلى ظهور ما اصطلاح عليه "بالاستشراق الفني"، وأن ننظر في الأطر المعرفية لظهور الاهتمام بالفن الإسلامي لدى المستشرقين مثلما كان علينا أن نهتم على نحو مختزل ومكثف بالتعريف بالتصوف في بعده الفكري والحكمي والروحي والتجريدي لكونه اتخذ منه منطلقاً لقراءة جمالية العمل

(1) في خصوص قراءة المستشرقين ودراساتهم للفن الإسلامي ومواقف الباحثين العرب منها يمكن مراجعة بحثين علميين هامين في هذا الغرض الأول، عبد القادر الريحاوي، تقييم البحوث الأجنبية في الآثار الإسلامية ضمن تأليف جماعي حول الآثار الإسلامية في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) تونس، 1985، ص 229 - 254. والثاني لعبد العزيز الدولتلي وهو بعنوان مناهج المستشرقين في دراسة الفنون الإسلامية ورد ضمن كتاب، مناهج المستشرقين في الدراسات العربية والإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالاشتراك مع مكتب التربية العربية لدول الخليج، الرياض 1987، ج 11.

الفنيّ" في الإسلام، كما عمدنا إلى تحديد مصطلح "الجمالية" أو "علم الجمال" (الإستيتيقا Esthétique) هذا المفهوم الذي تبلور في الفترة الحديثة، واستخدم بكثافة في قراءة مظاهر الرّمز والتّجريد والزّخرفة والرّقش التي شكّلت خصوصيّة للفنّ الإسلامي ومثلت عماد شخصيّة المميّزة، ليتفرّد بها عن سائر الفنون النّاشئة في حضارات وثقافات أم أخرى رغم تأثره بها واقتباسه عنها لعناصر أعاد صهرها في بنية كيانه الذاتيّ الذي لم ينفصل في كليته وروحه المتفرّدة عن مميّزات الحضارة العربيّة والإسلاميّة وسائر منجزاتها في العلوم والآداب والفلسفة والتّصوّف.

لعلّه من هذا المنطلق نشأ ذلك التّوجه النظريّ الذي رام قراءة جماليّة الفنّ الإسلامي في ضوء الفلسفات الإشرافية والصّوفيّة التي ظهرت لدى العرب والمسلمين، وإن لم يحظ لدى عدد هامّ من الدّارسين العرب بالقبول التّام (2).

1 - في مفهوم الفنّ الإسلامي واهتمام المستشرقين به

أ - في مدلول "الاستشراق" و"الاستشراق الفنيّ" ،

تجدر الإشارة في البدء إلى أنّ الاستشراق الذي يعرف عادة بأنّه "مصطلح أو مفهوم عام يطلق عادة على اتّجاه فكري يعنى بدراسة الحياة الحضاريّة والثّقافيّة للأمم الشرقيّة بصفة عامّة، ودراسة حضارة العرب والإسلام بصفة خاصّة" (3). يرتبط تحديده أحياناً ولدى عديد الدراسات

(2) بهنسي عفيف الفنّ الإسلامي، طلاس للدراسات والنشر، ط 1، دمشق، 1986، ص 11 وما بعدها.

(3) يغوت سالم، حفريات الاستشراق، في نقد العقل الاستشراقي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001 المغرب 1989، ص 9. العليان عبد الله الإستشراق بين الانصاف والإجحاف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.

بحركات الفن والإبداع وبالتيارات الجمالية الفنية ذات المنحى الرومانسي التي نشأت في الغرب، ثم اتجهت إلى الشرق خلال القرن الثامن عشر للميلاد بدافع الحنين وبحشا عن ينابيع الفن والجمال في تراث الشرق وسحر إبداعاته وحكاياته وأساطيره حتى "بدا الشرق عبر الرسوم الاستشراقية بلد الألوان الحادة. بلد الجمال الفريد بلد الوحي للرسامين، فالألوان القائمة التي سيطرت على ريشة الرسامين استبدلت إثر التعرف على الشرق بالألوان الزاهية والفرحة (4)، والمتأمل في أعمال هؤلاء الفنانين يجد أنها متنوعة غير ثابتة على منوال بذاته" فهو (الشرق) "حيناً سكون الصحراء، ورتابتها، وبعدها اللامتناهي أو الأنوار الساطعة المتلألئة والشمس المحرقة أو الأزياء المزركشة أو الحلبي والمجوهرات والبذخ وكنوز ألف ليلة وليلة أو صخب الأسواق وأصوات المآذن أو تجسيد العصور القديمة، كما كثرت بعد منتصف القرن التاسع عشر للميلاد وعلى أثر إقامة بعض الرسامين لمدة طويلة في بلدان الشرق اللوحات التي تصور المشاهد اليومية والمعبرة عن العادات والتقاليد، مع تركيز على تأثير الدين الذي يطبع الحياة اليومية" (5)، وقد تجاوز في الحقيقة تيار استلهم آداب الشرق وفنونه وتراثه ونبض حياته مصدراً للفن مجال الرسم إلى فنون أخرى كالشعر ولنا في أعمال الشاعر والمفكر الألماني "غوته" (Goethe) (ت 1840 م) صاحب "الديوان الغربي الشرقي" الذي استلهم قصائد صوفية بلاد فارس وتجاربهم الروحية، وجعل منها منطلقاً لكتاباتة الشعرية والمسرحية مثالا بليغا على ذلك (6).

(4) جبور جان، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، جروس برس طرابلس لبنان، 1992، ص 8.

(5) م.ن.ص ص 7، 8.

(6) مزن كاترينا، جوته والعالم العربي، ترجمة عدنان عباس علي، مراجعة عبد الغفار مكاي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، عدد 194، السنة 1995.

ولعلّ مثل هذه المعطيات التاريخية والفنية دفعت برنار لويس Brenard Lewis إلى أن يعتبر "الاستشراق" هو الأساس مدرسة من مدارس الرّسم ذلك أن مجموعة من الفنّانين، ومعظمهم من أوروبا الغربيّة، زاروا الشّرق الأوسط وشمال إفريقيا، ورسوموا ما رآه، وما تخيّلوه، وذلك بطريقة رومانسيّة⁽⁷⁾ هذا وإن كان برنار لويس يقدّم لنا تعريفاً ثانياً للاستشراق بما هو فرع من الفروع الأكاديميّة التي بدأت في عصر النهضة، فالمدرسة الهلينيّة تدرس الحضارة الإغريقيّة والمدرسة اللاتينيّة تدرس الحضارة الرومانيّة، والمدرسة العبريّة تدرس التاريخ واللّغة العبريّة، وتسمّى المدرسة الهلينيّة واللاتينيّة بالدراسات الكلاسيكيّة، وتسمّى العبريّة بالدراسات الاستشراقيّة، وفيما بعد بدأ الالتفات إلى لغات أخرى (العربيّة).

ب - الفنّ الإسلاميّ من منظور الاستشراق :

بالنسبة إلى الفنّ الإسلاميّ قد يبدو من الضّروري أن نحدّد ما الذي يعنيه هذا الاصطلاح المركّب "فنّ إسلامي" أو الفنّ الإسلاميّ، هذا المفهوم الذي صادف ظهوره بروز علم تاريخ الفنّ في الثقافة الغربيّة الحديثة، قد يبدو ذلك صحيحاً ووجيهاً، لانعدام وجود هذا المفهوم في المصنّفات القديمة التي وضعها المؤرّخون والأدباء والعلماء العرب وغيرهم ممّن اهتمّ بدراسة الحرف والصنّائع وعلوم المعادن والهندسة، وكلّ ماله علاقة بالفنون، هناك في تلك المصنّفات حتّماً حديث عن "الفنّ" أو الصنعة أو "الحرفة" واهتمام بدراسة يتصلّ بذلك من مهارة وحذق، أو حسن وإتقان، لكن استعمال اصطلاح "الفنّ الإسلاميّ" أو "الفنّ العربيّ" لا نجد له استخداماً وحضوراً مكثفاً إلّا في المصنّفات والدراسات الحديثة

(7) برنار لويس، الإسلام والغرب، قسم التّأليف والتّرجمة دار الرّشيد، بيروت، 1994، ص 41.

التي تعنى بتاريخ الفن أو تاريخ الحضارات أو كذلك لدى الباحثين في جماليات الفنون المعاصرة (8).

حيث إن هذا الاصطلاح "الفن الإسلامي" مرّ بتطوّرات وتغيّرات منذ تأسيس العلم الجديد الذي سيسمّى في أوروبا بـ "تاريخ الفن" مع عصور الأنوار، وهذا التاريخ - علم تاريخ الفن - هو اختراع غربي دون شكّ. ففي نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين للميلاد كان الباحثون والمتخصّصون يستخدمون مصطلح "الفن العربي"، وفي الولايات المتّحدة الأمريكيّة حيث تأخّر نضوج الاستشراق، وتبلور أطروحاته، وكان يجري استخدام مصطلح آخر هو "الفن المحمدي"، نسبة إلى النبي محمد (ص). ومنذ أن أدرك الباحثون الغربيون أنّه ثمّ إضافات كبيرة في تكوين مجمل الفن الإسلامي ساهمت فيها طاقات شعوب وأم من غير العرب، وطبعت هذه الإضافات روح الفن الإسلامي وجماليّاته تبّنوا عندها مصطلح "الفنّ المسلم"، وهو المصطلح المستخدم في التصنيفات المكتبيّة ببلدان أوروبية كثيرة، غير أنّه مباشرة بعد ذلك صار (9)، يجري استخدام مصطلح : "الفنّ الإسلامي" L'art musulman مثلما نلاحظ ذلك لدى "جورج مارساي" (G. Marçais) (10). ويحيل اصطلاح الفنّ الإسلامي أساسًا على الزخارف والنقائش والأساليب

(8) م.س. ديماند الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى مراجعة وتقديم أحمد فكري، دار المعارف مصر، 1954، ص 24 وما بعدها.

(9) شاكر لعبيبي، الفن الإسلامي أصوله وروائياته، مجلة "الصورة"، دبي الإمارات العربية المتحدة العدد 4 ماي 2004، ص عفيف بهنسي، الفن الإسلامي. طلاس للدراسات للدراسات والنشر، ط 1، دمشق، 1986، ص وراجع أعمال ندوة، تاريخ الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) 3 ج، تونس، 1994، وانظر :

Taoufik El Chérif : Eléments d'esthétique arabo-islamique, L'Harmattan, Paris, 2005.

MARCAIS. G., L'art musulman.P.V.P., Paris, 1962. (10)

المعتمدة في كتابه الخط العربي، وتزويقه. إضافة إلى الفنون المستخدمة في العمارة الإسلامية : الجوامع والقصور والقلاع والحصون والخلفيات والزوايا، وغير ذلك من المباني التي تمّ التفنن في شكل عمارتها وهندسة هيكلها المعماري واعتمدت النقائش والزخارف والكتابة الخطية لتزويقها وتجميلها فنجم عن ذلك ما اصطلح عليه بـ"الفن الإسلامي" أو "جماليات الفن الإسلامي"، هذه الجُماليّات التي يعتبر التجريد أو التجريدية (l'abstraction) "السمة الأساسية والبارزة لها، إذ تقرأ جماليّات الفن الإسلامي في ضوء هذا المنحى التجريدي الذي صار ميزة لها وذلك من خلال الخطّ والنقائش والزخارف وصولاً إلى البنايات المحورية في المدينة الإسلامية كالجوامع والقصر والقباب والمدارس والأسواق، وصولاً إلى تخطيط المدينة ذاتها (11).

ويتأكد هذا المنحى التجريدي في قراءة الفن الإسلامي لكون مظاهر الإنشاء والتميز في هذا الفن لم ترتبط إطلاقاً بالتجسيم ولم يكن فيها إقبال على التصوير، إذ انتشرت لدى المسلمين وإلى عهود قريبة فكرة تحريم الصورة، ومنع التصوير، وفي ذلك توجد أحكام فقهية، استندت بدورها إلى أحاديث نبوية في الغرض (12)، ولا نجد استثناءات لذلك إلا لدى بعض المذاهب الشيعية (13).

ومبدأ تحريم الصورة أو منع التصوير في الإسلام انعكس بدوره على فنون أخرى حيث غيب فن المسرح من حياة العرب، إذ كان لارتباط هذا الفن بالتجسيم والتمثيل، أثره في الانصراف عن ممارسة هذا

(11) ديبولو بابا، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة على اللواتي، مؤسسات عند الله، حونس، 1986، ص، 61 وما بعدها.

(12) عمارة محمد، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص ؟

(13) لعبيبي شاكِر : الفن الإسلامي أصوله ورهاناته (سبق ذكره) ص 41.

الفنّ "رغم أنّه وجدت تصاوير، تجسّم مشاهدة آدميّة كشفت عنها بعض الحفريّات والبحوث، وكان ذلك على الأخصّ في قصور أعدت لبعض الخلفاء والأمراء" (14).

إنّ مصطلح "الفنّ الإسلاميّ" يغطي أسلوبا فنيا لا تخطئه العين أسلوب يستند - وإذا انطلقنا من الرّأي القائل إنّ التجريد هو السّمة الأساسيّة للفنّ الإسلاميّ - إلى زخارف نباتيّة وهندسيّة صارت بمثابة علامة فارقة لهذا الفنّ، وإذا نظرنا إلى "الفنّ الإسلاميّ" من جهة كونه فنّا يقوم على "التشخيص" بإضافة إلى فنون العمارة الّتي ازدهرت بازدهار انتشار الإسلام وبالتّساق مع تطوّر حضارة العرب والمسلمين، نجد أنّ المنحى التشخيصي في الفنّ الإسلاميّ يقوم بدوره على جماليّة في تقديم الشّخص لا تختلف إلّا لماما في إطارها العريض عن جماليّة العصور الوسطى كلّها (15).

وعليه، ليست صفة "الإسلامي" للفنّ اصطلاحا ذا دلالة دينيّة بالكلية، فلا علاقة سببيّة مباشرة بين صفة "الإسلامي" والمضمون الديني للصفة، فالإسلامي كما تعني الديني الإيمان (التّوحيد والتّصديق بالرسالة المحمّدية) تعني الثقافي النّاشئ في المدن والحوضر الإسلاميّة، كما تعني الانتماء الحضاري، أي انتماء العمل الفنّي إلى بلاد الإسلام، أو لنقل نطاق العالم الإسلامي إذ أنّه لا يتحدّد دائمًا وجود العالم الإسلامي والمسلمين بالمجال الجغرافي : الأرض، ومثال ذلك كثرة المسلمين في فرنسا أو روسيا

(14) وليغ غربار، كيف نفكر في الفنّ الإسلاميّ ترجمة عبد الجليل ناظر وسعيد الحنصالي، دار توبقال المغرب 1996، ص 23 وما بعدها، وانظر لنفس المؤلّف الفنّ والعمارة ضمن سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد 233، ص 321 و 364 و 365.

(15) لعبيي شاكّر، المرجع السابق، ص 42.

فهذا لا يعني أنّ تلك بلدان إسلامية، مثلما لا يمكن أن ننفي صفة "الإسلامي" على الفنون والآداب التي ينتجها المسلمون هناك، وذلك لسببين : إنّ الفن الإسلامي بتعبيراته ومواده وحوامله وأماكن عرضه لم يكن مهموماً بإيضاح ولا بشرح، ولا بالتبشير بفكرة دينية، كما هو حال الفن المسيحي" أو الفن في المسيحية، مثلاً.

إن الفن الإسلامي انطلاقاً مما تقدم يطلق على الزخارف والنقائش ولوحات الخط والمنمنمات وأنماط المعمار والزركشة والتزيق والتصوير المعلقة أو الخفية وعلى فنون السجاد والنسيج والزجاج وزركشته، وكتابة المصاحف وزخرفتها والفخار وزينته.

وقد انشغل المستشرقون طويلاً وتبعهم في ذلك الباحثون العرب من مؤرخي الفن وعلماء الآثار، بإشكالية تحديد أصول الفن الإسلامي ومصادره من الناحية التاريخية الحضارية والجمالية الفنية البحتة. ففي هذا الإطار كان "هنري تيراس" (H. Terrasse) قد ميز منذ سنة 1932 م بين اتجاهين استشراقيين بارزين في دراسة الفن الإسلامي. الأول يعتبر أنّ الشعوب التي غزت أوروبا والشرق والأوسط بداية من القرن الخامس بعد الميلاد مثل الجرمان والقوط وقبائل العرب مثلت العناصر الأساسية في بعث نهضة الفنون في الغرب الأوروبي والشرق الإسلامي طيلة القرون الوسطى. أمّا الاتجاه الثاني، فيعتبر رموزه أن بيزنطة أهم مصدر لكلّ الفنون في أوروبا وبلاد ضفاف البحر الأبيض المتوسط وذلك اعتباراً لكونها الوارث الوحيد للتراث اليوناني والروماني وثانياً لمحافظة دون منافس طيلة القرون الوسطى على المكانة الممتازة وعلى الحضارة الرائدة في كامل المنطقة (16).

(16) TERRASSE H. L'art hispano-mauresque des origines au XIII Siècle, Paris, 1932. p.3-10.

2 - إشكالية جمالية التجريد في الفن الإسلامي وفق منظور الفكر الصوفي من خلال نماذج لبعض القراءات الاستشرافية.

إنه للطبيعة الإشكالية التي تتمحور حولها مجمل العناصر المكوّنة للبناء النظري لمحمول الفكرة الأساسية التي يدور عليها هذا العنوان والتي تمثل عماد هذه المقاربة، بدا لنا من الضروري أن نحدّد طبيعة المدلول النظري للمصطلحات المفاهيم، ونعمل على فكّ شفرتها وهذه المصطلحات المفاهيم - إضافة إلى مصطلح "الفن الإسلامي" - هي : تجريد (L'abstraction)، تصوّف (Mystique) جمالية استيقا Esthétique.

أ - التجريد :

يكاد يكون هذا المصطلح مشتركاً استعماله بين التصوف والفن الإسلامي إذ استخدمه الصوفية على النحو الذي يجتمع فيه معنى تنزيه الذات الإلهية عن كل تشبيه أو بمائلة بالحسّي والمرئي من ناحية، وتحرير قلب العبد من كلّ ما سوى الله، من كلّ شيء كان يملكه أولاً يملكه، وهو ما يعني نفى السّوى ويشمل لديهم التجريد الظاهر والباطن، ومن تحقيق بالتّجريد نال مقام التفريد وهو عين الحرية ومقدمة لتحصيل أعلى مراتب الإدراك عبر الذوق يقول محي الدين بن عربي (ت 638 م) في هذا المعنى : "التّجريد إمطة السّوى والكون عن القلب والسّر"⁽¹⁷⁾. والتّجريد في نظر عبد الجبار النّفري (ت 386م) إدراك الوجود الإلهي في كلّ موجود مع التّوجه بالكلية إلى

(17) ابن عربي، الإصلاحات الصّوفية بهامش كتاب الجرجاني، التعريفات، لبنان، 1990، ص 289.

تلقي هذه الحقيقة والإخلاص لها دون سواها (18)، ومقام التجريد هو مقام التوحيد، فمن تجرّد، وحد وتوحد وكمل عرفانه، والتجريد لا يحصل إلّا لمن نال مقام "الوقفة" كما عبّر عن ذلك النفري وابن عربي وقد اختزل الجرجاني في "التعريفات" هذه المعاني والدلالات بقوله: "التجريد إمطة السّوى والكون عن السّر والقلب إذ لا حجاب سوى الصّور الكونيّة والأغيار المنطبقة في ذات القلب والسّر فيهما كالنتوء والتشعيرات في سطح المرآة القادحة في استوانه المزيلة لصفاته" (19).

ويربط الصّوفية بين مقام التجريد ومقام العرفان أو الكشف، وفي نظرهم من لم يتحقّق بهذا المقام لم يدرك جواهر الحقائق وأعلى المعارف وفي هذا قال السّلمي واصفاً حال الخلاّج (ت 309 هـ / 922 م) "إن من أسكرته أنوار التجريد، نطق عن حقائق التّوحيد، لأنّ السّكران هو الذي ينطق بكلّ مكتوم" (20).

أمّا بالمعنى الفلسفي، فالتّجريد هو انتزاع عنصر من عناصر الشّيء كأن يجرّد العقل امتداد الجسم من كتلتها، ويطلق المجرّد على الفكرة الحاصلة عن طريق التجريد وعلى اللفظ المعبّر عنها إذ المجرّد (L'abstrait) يقابله العيني (Le Concret) (21).

أمّا في مجال "الفن الإسلامي" كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإنّ "التّجريد" ارتبط ببعدي الزخرفة والرّقش، وتجسد من خلالهما.

(18) النفري عبد الجبار المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر يوحنا اربري، منشورات الجمل، ألمانيا، 1996.

(19) الجرجاني، التعريفات (سبق ذكره)، ص 53 - 54.

(20) السلمي عبد الرحمن، طبقات الصّوفية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1986، ص 239.

(21) سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998 ص 96 - 97.

ب - التصوّف :

من المحلل حدّ حقيقة "علم التصوّف" كما اصطلح عليه القشيري (ت 456 م) وتبعه في ذلك ابن خلدون (ت 808 م) (22) في أسطر معدودات وجمل مختصرة. فقط تجدر الإشارة على نحو من الاختزال إلى أنّه من التعريفات المتداولة للتصوّف أنّه كان في أوّل عهده يدور على نقطتين أولاهما أنّ العكوف على العبادة يولّد في النفس "فوائد" هي الحقائق الرّوحية، وثانيتهما أنّ علم القلوب يفيض على النفس معرفة تنطوي على استعداد الإرادة لتلقّي هذه الفوائد، يقول الصّوفية إنّ علم القلوب قوّة محرّكة، وهو يبيّن السّفر إلى الله وما فيه من مقامات وأحوال (23).

وقد اعتبر ابن خلدون أنّ "طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمتة وكبارها من الصّحابة والتّابعين ومن بعدهم طريقة الحقّ والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى... والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة فاخصّصوا بمواجد مدرّكة لهم" (24) فالتصوّف بهذا المعني طور ومرحلة تجي بعد الزّهد وتتضمّنه، فإن كان المدار الأساسي للزّهد على إصلاح أحوال النّفس وكبح جماح شهواتها فإنّ التصوّف فناء في الحبّ الإلهي وطلب للمعرفة ورغبة في الحكمة (25)، ومن هنا فإنّ

(22) القشيري الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، بيروت، دار الجيل، (د.ت)، ص 279 وانظر ابن خلدون، المقدمة، دار صادر بيروت، 2000، فصل "علم التصوف"، ص 356 وما بعدها.

(23) انظر دائرة المعارف الإسلامية، ج 5، مادة "تصوّف" الجرجاني التعريفات، مكتبة لبنان، 1990، ص 124.

(24) المقدمة، ص 356 - 357.

(25) حول الفرق بين الزّهد والتصّوف، انظر توفيق بن عامر، دراسات في الزّهد والتصّوف، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا تونس، 1981.

المعنى الذي نراهن عليه ونستند إليه في دراستنا هذه ينطلق من اعتبار التّصوّف أخلاقية في إصلاح أحوال النفس وإعادة بناء علاقتها بالجسد والعالم الخارجي، وهو كذلك فلسفة في المعرفة تتجاوز دائرة المعقول إلى المجرد والميتافيزيقي وذلك عبر الرّهان على طاقة روحية وذاتية وتقنيات في الذكر والتأمل والتّعالّي تتعدّد أثناءها وسائل المعرفة وأدواتها : كالذّوق والكشف والتّجليّ، والإشراق، وقد مثل التّصوّف مدار اهتمام من قبل المستشرقين الذين ذهب أغلبهم يبحثون له عن أصول ومصادر في الديانات والفلسفات والمذاهب القديمة.

ج - الجماليّة (الاستيطيقا) ،

يرتبط تحديد مفهوم الجماليّة بمفهوم الفنّ في حدّ ذاته من حيث هو إنشاء وإبداع يتجاوز الطّبيعة أو الصّنعَة. ومن حيث هو محاكاة (mimésis) لقيم الحقّ والجمال التي في عالم المثل بحسب التّصوّر الأفلاطوني، أو من جهة كونه نظاماً وصناعة تقوم على الحسن والتناسق ومراعاة قانون التناسب الذي يعطي للعمل الفنيّ قيمته الجماليّة فيؤثّر بموجب ذلك في النفوس فتستعذب رؤيته أو سماعه ولئن تعود الأصول الفكرة جماليّة العمل الفنيّ إلى الفلسفة اليونانية مع أفلاطون ثم أرسطو، فإنّ فلاسفة العرب و"أخوان الصّفاء" في رسائلهم وأبي حيّان التّوحّيدي في "المقابسات" حاولوا الإضافة إليها.

وقد شكّل العصر الحديث الإطار التاريخي لولادة "علم الجمال" حيث صارت كلمة إبداع (Création) التي هي في الأصل اصطلاح فلسفي تيولوجي يفيد معنى الخلق والإيجاد من العدم تحيل إلى المجال الفنيّ.

وقد نشأ "علم الجمال" مع الفيلسوف الألماني "باومقارتن" (Aesthetik (1762 - 1714) A.G. Baumgarten) (بالألمانية) Esthétique (بالفرنسية) وهو علم الأحكام التقويمية التي تميز بين القبيح والجميل وقراءتها بالمعرفة الحسية⁽²⁶⁾. وقد طور هذه الأفكار الفيلسوف الألماني "كانط" (E. kant)، (ت 1804م) في كتابه "نقد ملكة الحكم"⁽²⁷⁾، من خلال إقامة تلك العلاقة التراتبية بين الجليل والجميل.

وتولّى "هيجل" (Hégel) (ت 1831م) التأسيس لعلم الجمال ضمن نسقه الفلسفي المتعلق بقراءة "العقل في التاريخ" أو تظهر الروح المطلق في التاريخ، لقد نقد هيجل التصورات التي ترفع من شأن الجمال الطبيعي معتبراً أنّ "جمالية الفن" أسمى من الجمال الطبيعي، وذلك اعتباراً لكون الجمال الفني نتاج الفكر، والفكر لا يمكن أن يكون إلاّ أجلّ من الطبيعة في القيمة والمنزلة، وفي الأثر الفني تتجلى قدرة العقل الإنساني الخلاقة، ويتجلى في الآن ذاته الروح (L'esprit) في معناه المطلق. وهذا هو معنى تجسّد الروح المطلق في التاريخ، وهو ما يكون عبر الفنّ وعبر الفلسفة وكذلك عبر الدين، ومن هنا فهيجل فصل إشكالية فهم الجمال الفني عن فكرة العلاقة بالطبيعة عبر المحاكاة، ليكشف عن علاقة الفنّ بالميتافيزيقا⁽²⁸⁾، ويدمج الفنّ في الفلسفة والميتافيزيقا، وهو ما اعتمده شوبنهاور الذي يربط بين الفنّ وتجسيد الإرادة الإنسانية في الوجود، كذلك اعتمد رواد مدرسة فرنكفورت فكرة الجمالية

(26) بدوي عبد الرحمن فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشرق، بيروت 1996، ص 10 وما بعدها.

(27) Kant E, Critique de la faculté de juger, traduction par A. philoneko, Paris, Vrin 1979. CHERIF Taoufik, Esthétique et critique chez Kant, Publication, 1995, de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, Série 6.

(28) HEGEL, Leçon sur l'esthétique, Introd, chap, I, Tard. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1979.

الفلسفية لنقد تضخم حضور الآلة والتفكير الاداتي في المجتمع الصناعي الحديث.

د - جمالية الفن الإسلامي والتصوف من خلال مفهوم التجريد :

لقد كان "أرنست كونل" (E. Kûlnel) أول من بادر إلى قراءة جمالية الفن الإسلامي في ضوء مفاهيم الفكر الصوفي في الإسلام سيما منها ما يتعلق بمشكلة دلالة الحروف والألوهية وتجلي الأسماء الإلهية من حيث هي صفات في العالم عبر معاني المحبة والجمال، وفي هذا يرى أنه هناك توافق تام بين فنون الزخارف التي تشكل سمة أساسية للفن الإسلامي وطبيعة الشخصية العربية الإسلامية من جهة معتقدها ونظرتها إلى العالم، فهناك تناسب واضح بين هذه الشخصية وتقاليدها وتعاليمها الدينية فمن مميزات هذه الزخرفة أنها لا تتضمن كائنات حيّة أو أشكالاً واضحة المعالم، بل هي أنماط زخرفية مركبة بعيدة عن أصولها الحقيقية وهذا معنى من معاني التجريد اتخذت بموجبه هذه الزخرفة ترتيباً جديداً، وقد ربط "كونل" بين نصّ شعري "لغوته" (Goethe) يصف فيه الشعر العربي الصوفي منه على الخصوص، وفنّ الزخرفة الإسلامية التي تعرف باسم الأربيسك (L'Arabesque) وأبيات هذا النص هي :

كونك لا تنتمي أبداً فهذا يجعلك عظيماً وأنت لا يبتداً فهذا قدرك

أغنيتك متغيرة مثل إطارها النجمي

والبداية فيك مثل النهاية

والنهاية مثل البداية أبداً ودائماً

وما في البداية يبقى إلى ما لا نهاية (29)

(29) محمد إبراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية، الأكاديمية اللبنانية للكتاب ط2، 1991، ص 13.

والتشابه بين الزخارف والشعر الصوفي هو كونهما نتاجاً للعقلية العربية الإسلامية وكلاهما يتأسس على التعبير عن مبدأ الوجود الإلهي "الأول الآخر والظاهر الباطن" كما وصف نفسه بنفسه، كما أن كلاهما يحيل على فكرة التجريد إذ لله "ليس كمثله شيء" (الشورى الآية 13) والزخرفة لا تخيل ولا تصوّر أيّ شيء وهي مسكونة باللامتناهي وهي تعكس في مكوناتها المختلفة طبيعة التصور الديني الصوفي عن الله.

وقد تلقّف هذه الفكرة "أوليف غربار" (Oleg Garber) وعبر عنها في مواضع كثيرة من مؤلفاته حيث ذهب إلى اعتبار الرّقش العربي L'arabesque ليس مجرد زخرفة بل كانت له وظيفة رمزية روحية تتعلق بالمعتقد الديني الإسلامي، ومعان أخرى كثيرة يصعب تفسيرها، وهي ذات قيمة ذوقية يصعب حدّ معانيها (30)، كما أكد على ضرورة الاهتمام بهذا البعد في الفن الإسلامي حيث يقول : "في الواقع فإن خصوصية الفن في العالم الإسلامي تظهر فيما دعوته بالنمط الزخرفي، وذلك يعني ضرورة إعطاء مصطلح الزخرفة المعنى الرفيع الذي كان له حتى مجئ عصر الحداثة" (31)، وهو يرى أنه يمكن معاينة النمط الزخرفي للفن الإسلامي في سمات المجتمع والأخلاق حيث تتجلى ماهية هذا الفن من خلال فكرة العقد الاجتماعي، مفهوم الوحدة، التقابل بين الظاهر والباطن بما هو جوهر الوجود بالنسبة إلى الفكر الصوفي.

(30) أرنست كونل الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر بيروت 1966، E. Kühnel, Die Arabesque, Grätz, 1977, PP.5-6.

(31) أوليف غاربار، كيف نفكر في الفن الإسلامي، ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الخنصالي، دار توبقال المغرب، 1996، ص 119.

وقد أقدم "الاسكندر بابا دوبولو" (Alexaender Papa Dopoulos) على تأويل هذه الفكرة ذات الدلالة الروحية الصوفية مع البحث عن أوجه مطابقتها لمضامين الفن الإسلامي من خلال بعد الزخرفة في هذا الفن، ففي كتابه : الإسلام والفن الإسلامي" ينقد المسار الذي أتبعه أغلب الباحثين الأوربيين في التأريخ للفن الإسلامي وتفسير جماليته في علاقتها بالفنون الأخرى، إذ هم يرجعون عديد الأبعاد المشكلة لماهية هذا الفن إلى حضارات وثقافات سابقة على الإسلام أو معاصرة له، إن الأمر على العكس من ذلك في نظر "دوبولو" ذلك أن فهم جمالية الفن الإسلامي وروحه المميزة يكون من خلال إدراك ما أسماه بـ "المثال الأعلى الجمالي" (32)، الذي تتجلى من خلاله خصوصية هذا الفن ودلالة بعد الزخرفة فيه، وهذا البعد الذي جاء "مجردًا كفكرة الإله عند المسلمين" (33)، كما كانت ممارسة الزخرفة في حد ذاتها "بمثابة الصلاة الروحية التي تساعد الروح والعقل على السمو نحو الله" (34).

وهكذا ينزّل بابا "دوبولو" جمالية الفن الإسلامي في عمق الثقافة الإسلامية معتبراً أنها قد تأسست على توافق تام مع مبدأ منع التصوير أو هي عرفت كيف تحتال عليه وتؤسس التجريدية متعالية لا تتصادم مع هذا المبدأ، يقول : "إذا افترضنا أن الرسم التشبيهي أصبح إسلاميًا حقًا وذلك يعني اكتشاف وسائل فنية مختلفة سمحت له بأن لا يخالف مبدأ التحريم. وهذا التفسير طبيعي إذ أن الرسم الإسلامي من حيث هو فن محاط بظروف خاصة ومحاصر مبدئيًا. لم يكن يستطيع الثبات دون تبرير دائم لبقائه بالطرق ذاتها التي يبرز بها وجوده أي بواسطة مفهوم

(32) PAPA DOPOULOUS Alexander. L'Islam et l'art musulman, Ed. L. Mazenod, Paris, 1979.

(33) Ibid, 39-46.

(34) Ibid, p 26.

جمالي واع يحتال على مبدأ التحريم ليجيز تصوير الأحياء" (35)، وفي هذا السياق، يعتبر "دوبولو" أن فنّ المنمنمات وكذلك بعض الجداريات والألواح الخزفية التي تبدو فيها ملامح الكائنات ذاتها يمثل فناً إسلامياً حقيقياً لأنّ الرسّام يعبر من خلال جماليةً تكيفت ببراعة مع التحريمات الواردة في الحديث وأصبحت بذلك جائزة" (36)، ونجد "دوبولو" يعمل على تحديد تلك الرّابطة الخفية بين الرّسم ممثلاً في فنّ الزخرفة ودلالاته الفكرية والروحية والعلوم النظرية في الإسلام بما فيها الشعر وعلى الأخصّ الشعر الصّوفي والفلسفة سيّما من خلال مباحث الإلهيات "الميتافيزيقا" عند الفلاسفة وكذلك لدى الصّوفيين الإشرائيين، وفي هذا يقول : "لقد كانت باطنية الرّسم الإسلامي الوضعية الواعية تماماً مرتبطة باستعادة الموقف الباطني في كلّ الميادين فاللاهوت والفلسفة و"التيوصوفيا" (مباحث الحكمة الإلهية لدى الصّوفية والفلاسفة الإشرائيين) والعلوم والشعر الصّوفي والأدب كانت باطنية، فكيف يمكن أن لا يكون الرّسم كذلك ؟ (37)

ومن هنا فقد أقدم "دوبولو" على تفسير كلّ أشكال التّصوير والرّسم في الإسلام في سواء التّشبيهي المحسّم منها أو التّجريدي الرّامز في ضوء هذه الرؤية الفلسفية الجمالية، وتلك "حقيقة من حقائق الفنّ الإسلامي، وهي ألا تكون صورة الإنسان إلّا رمزاً وإيحاء لجوهر هو فوق المادّة فإذا ما تشكّلت ملامح الإنسان بصورة ذاتية متميزة فكأنما يخشى عليه السّقوط في عالم المادّة التي يجتهد الفكر الصّوفي العرفاني

(35) بابا دوبولو الاكسندر، جمالية الرّسم الإسلامي ترجمة علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص 33.

(36) م.ن، ص 47.

(37) م.ن، ص 62.

للخلاص منها" (38). وقد أشار الشاعر الصوفي سعدي الشيرازي صاحب ديوان "جنة الورد"، إلى هذا المعنى بقوله :

إنّما يشرف جسم الإنسان بروح الإنسان

ليس اللباس الجميل إماراة الإنسانية

ولو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه

فبأيّ شيء يفترق إذن عن نقش مرسوم في جدار (39).

وهكذا يصل "دوبولو" عبر هذا المنحى التأويلي للعناصر الجمالية للفن الإسلامي إلى قراءة كلّ أشكال الرسم والتّصوير الرّمزي والتّجسمي، في ضوء معنى عميق يتجاوز ما هو ظاهر وبيّن للوهلة الأولى يقول : "كثيرا ما يرمي المعنى الظاهر لمشهد ما إلى دلالة باطنية صوفيّة. فجميع مشاهد الحبّ بين عشاق مشهورين كليلى والمجنون ويوسف وزليخة، وسليمان وبلقيس إلخ... وكلّ المشاهد الخمرية كما نجدها أيضا في الشعر الصوفي العربي أو الفارسي كلّ ذلك يرمي إلى البحث عن الحبّ الإلهامي ونشوة الغبطة الأبدية. ويأتي هذا المظهر الباطني للرسم من الأدب الصوفي حيث يستعير الرسم رموزه : وهكذا فإنّ بعض المشاهد التي لا تبدو لأوّل وهلة أنّها باطنية كلعبة الكرة والصولجان تشير في الحقيقة إلى مرموزات وردت في بعض القصائد الصوفية الشهيرة... ومثال ذلك فإنّ مشهد "رجال سبعة يموتون عطشا" يرمز إلى النفس المتعطّشة إلى الله في صحراء هذا العالم" (40).

(38) اللواتي علي، نصّ المقدّمة التي وضعها لترجمة بابا دوبولو (المرجع السابق)، ص 24.
(39) الشيرازي سعدي، جنة الورد، ترجمة أمين عبد المجيد بدوي، منشورات المركز العربي للصحافة، القاهرة، 1983، ص 99.

(40) م.ن. 64 - 65.

ويرى "دوبولو" أنّ الرّمزيّة الصّوفيّة هي التي تفسّر لوحدها جماليّة الفنّ الإسلاميّ ذلك أنّ كلّ الأفكار الأساسيّة التي تميّز النظرة الإسلاميّة إلى العالم في العصر الوسيط ماثلة في الرّسم، ولذلك نجد أنّ المفاهيم الثيوصوفيّة (Théosophie) ممثلة في "حكمة الإشراق" كأراء السهروردي" (*) ويربط بين مضمون هذا الفكر ورمزيّة الرّقمين 12 و7 ويتّخذ مجموعة من الأعمال واللّوحات، يضمّ كلّ واحد منها اثني عشر شخصاً بينما يشمل اللّوح السّادس على سبعة. ويمضي قائلاً: "إنّنا أحياناً نجد كذلك رموزاً لبعض المعاني الخيميائيّة وبالإضافة إلى ذلك تلتقي كلّ هذه المعلومات الباطنيّة في غنوصيّة فيثاغوريّة جديدة تعزو معها للأعداد دلالات رمزيّة مؤسّسة بذلك علم أعداد خيالي كان يؤمن به النّاس في ذلك العصر بما فيهم أكثر الفلاسفة والعلماء محافظاً كالغزالي مثلاً (41).

وعليه، فإنّ جماليّة الفنّ الإسلاميّ قد تأسّست على تكثيف الرّمز الذي يمثّل ماهيّة العمل الفنّي ويمنحه خصوصيّة مثلما، أنّ هذه الجماليّة تأسّست على النّفور من الفراغ الذي يعبّر أيضاً عن مفهوم الذّرية الأشعرية، حيث إنّ الكون يتألّف من أجزاء وذرات متألّفة يتوقّف وجودها ونظامها على الواحد المبدع لها من العدم وهو الله.

(*) السهروردي المقتول حكيم الإشراق (ت 587 هـ / 1191 م) من أبرز صوفية الإسلام وفلاسفة الإشراف له مؤلفات كثيرة أبرزها حكمة الإشراف". انظر ترجمته في ابن صلاح السهروردي، تاريخ الحكماء، منشورات جمعية الدعوة العالمية بطرابلس، (د.ت)

(41) انظر مقالته ضمن مجموعة : ص 66 وانظر بخصوص هذا المسألة هنري كوريان. تاريخ الفلسفة الإسلامية ترجمة نصير مروّة حسين وقبسي، بيروت عويدات للنشر، ط 2، 1988، ص 191 وما بعدها. وراجع كذلك مقال تنواتي جورج - G.C. Anawati, le nom su-prême de Dieu (Atti del IIe Congresso di Studi Arabi et Islamici, Ravello, 1966) وتوجد في المقال بيبليوغرافيا هامّة حول الموضوع.

وهكذا فإنّ هذه الرؤية التجريدية لجمالية الفن الإسلامي تتوافق مع تأويل كلّ ما هو مجسّم وظاهر في هذا الفنّ مثلاً يرى "لويس ماسنيون" (L. Massignon) أنّ رسم ما هو جميل، (غلّمان ذوو وجوه صبوحة في بستان جميل مثلاً) يرجع إلى نظرية صوفيّة عرفانيّة مفادها أنّ كلّ جميل "شاهد" على الجمال الأعلى ويذكر وفي هذا قائلاً: "إنّ فنّ الرّسم الإسلامي بفقدانه للمؤثّرات الجويّة والمنظور والظلّ والقولبة وبروعة البريق المعدني لألوانه المتعدّدة لشاهد على أنّ مبدعيّة كانوا يمارسون شبه عمليّة إعلاء خيميائيّة لجزئيّات التّور الإلهي الكامنة في "مادّة" الصّورة (الهيولي)، إنّ المعادن النّفسية من ذهب وفضّة تعلو على سطح الأصابع والغربان والقرايين والأقداح للانقلاب من مادّة الألوان (42).

وقد ساعدت مثل هذه الاستنتاجات باب "دوبولو" على تدعيم الفكرة القائلة: إنّ "ممارسة الفنّ في الإسلام تمثّل صلاة روحية حقيقة ترفع الفنّان المسلم إلى الله" (43)، ويتخذ "دوبولو" من هذه الفكرة مستنداً لتفسير ما اصطلح عليه بـ: "جماليّة الغموض" التي تبدو أكثر دقّة وأعمق سرّاً، فهي تستبطن ذات الدّلالة لاهوتيّة وفلسفيّة وتتصل بعالم الأشكال المستقل الذي يشكّل واقعاً باطنياً، بالمعنى الفنّي الوضعي. إنّ مجرد وجود هذا الباطن يرمز في عالم اللّوحة الصّغير إلى ما تقرّه كلّ المذاهب العرفانيّة أو الهرمسيّة كما إنّ هذا العالم المستقل الذي يسيطر عليه منطق الأشكال وينظّمه هيكل رياضي كبير، يجسّد تماماً المفهوم الأفلاطوني والرياضي للكون وهو مفهوم يطبع مجموع الفلسفة

(42) Survey of persain Art, pp. (1935 - 1936)

(43) بابادوبولو، المرجع السابق، ص 67.

والعلم العربيّين (44). وفق ذلك يكون "اختيار اللّولب والعربسة باعتبارهما هيكليْن أساسيّين يشيران إلى رمز آخر يعود إلى حضارتي "كريت" و"سومر" وقع تداوله من عصر إلى عصر عن طريق المذاهب الهرمسيّة وكذلك عن طريق الرّمزيّة الدّينيّة المسيحيّة ثم الإسلاميّة" (45). وعليه، فإنّ صورة اللّولب "تذكّرنا من جهة بالمناهة - وهناك ما يسمى باللّولب المتناهي - وبالتالي بمتعة "المختفي والقطب" الذي لا نصل إليه إلّا باتّباع دوائر تكون أضيق وأدقّ ولن نذكر هنا الوثائق المتعدّدة المنابع عن ذهنيّة العصور الوسطى التي يركّز عليها هذا القياس. ولنكتف بالقول إنّها موجودة على السّواء في الخيمياء وفي الدّيانات الرّوحيّة، وفي كلّ الفلسفات الغنوصيّة كما نجدتها في مختلف فروع الصّوفيّة الشّيعيّة، وفي مرموزات أعلام التّصوف. فاللّولب يرمز إذن إلى فكرة الهرمسيّة بعينها، إلى الحقيقة الباطنيّة التي نصل إليها مروراً عبر حلقات المريدين الذين يصبحون أقل فأقلّ عدداً (46)، أي عند الوصول إلى المراتب العليا في المعراج الصّوفي.

وهذا يعني في نظر "بابا دوبولو" أنّ مهمّة الرّسم في الفنّ الإسلامي لم تكن ممثّلة في تصوير الإنسان باعتباره كائناً حسيّاً بل في تصوير مفهوم الإنسان بالمعنى المجرد أو بالأحرى في تصوير الانثروبوس السّماوي بالمعنى الأرسطي و"الإنسان الكامل" بالمعنى العرفاني الصّوفي كما يمكن أن يتجسّد في الأنبياء والأولياء عبر التّاريخ الرّوحي لتجليّات الحقيقة الدّينيّة في الأنبياء ثم الأولياء على نحو عرفاني إشراقي (47).

(44) (45) (46) دوبولو، المرجع السابق، ص 67.

(47) وبهذا يحيلنا "دوبولو" إلى أعمال "هنري كوربان" التي تمحورت في مجملها على قراءة الحكمة القديمة في تجليّاتها الدّينيّة والعرفانيّة الصّوفيّة. انظر مثلاً كتابه تاريخ الفلسفة الإسلاميّة، ص 97. وما بعدها، وكذلك كتابه *l'imagination créatrice dans le soufisme* d'Ibn Arabi, Paris, 1958.

إنّ الإنسان الذي يجسّد اللّولب المنظّم للفضاء، شأنه تمامًا كلولب "العقول" في تنظيمه للكون، ومثلما ينظّم الفلك النبوءة والولاية تاريخه الرّوحي، وكما تنظم الحركة الخلزونيّة للأرواح تعالي الرّوح وسموها نحو الله أو كذلك انطلاقة كلّ الأشكال والحروف من النقطة كما قال بذلك الحلاج.... وهكذا كان الرّسام والفنان المسلم يعبر بصورة رائعة في أعماله عن هذه الفكرة كما كان مولانا جلال الدّين الرّومي يرمز إليها برقصة الدّراويش (48).

(48) م.ن، ص 70. ولعرفة الأبعاد الرّمزيّة لرقصة الدّراويش الدّواوين في علاقتها بالبعد التجريدي في جماليّة الفنّ الإسلاميّ انظر : RONDON Michel, Mawlana Jalâl-ud-Din, Rûmi : le soufisme, et la danse, Corpyright Sud Edition, Tunis, 1980. وانظر مقالنا، فلسفة الموسيقى الصّوفيّة وجماليّاتها، مجلة، إفريقية، المعهد الوطني للتراث، العدد 13، 2001 ص 129 - 160.

